



Benedito Nunes, leitor de Clarice Lispector, ou o drama de habitar uma linguagem sitiada¹

Benedito Nunes, reader of Clarice Lispector, or the drama of living a sieged language

Horacio Luján Martínez

Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professor do Curso de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Bolsista Produtividade da Fundação Araucária (PR), Curitiba, PR - Brasil, e-mail: horacio4@hotmail.com

Resumo

A indiscutível riqueza da obra de Clarice Lispector já deu lugar a inúmeras interpretações. Neste ensaio, pretendemos acompanhar a leitura que Benedito Nunes realiza, pensando a literatura da escritora brasileira atravessada por um “centro mimético”. O conceito de *mimese*, distinguindo-se das concepções clássicas pensadas por Platão e Aristóteles, apontará, na leitura de Nunes, para a dramaticidade vivenciada por meio da

¹ Este ensaio é a reelaboração de uma conferência proferida na Universidad Nacional de Rosario (UNR – Rosario, Argentina) no dia 22 de junho de 2011, sob o título deliberadamente geral “Lenguaje y construcción de una nueva subjetividad en la obra de Clarice Lispector”. Agradeço as observações feitas pelos colegas e o público geral naquela ocasião. Também deve ser lido como uma humilde homenagem ao professor Benedito Nunes.

linguagem na sua tentativa de falar sobre o mundo e o “eu” que o descreve. Para fins de clareza, analisaremos, com essa categoria de “centro mimético”, três obras da autora que consideramos paradigmáticas: *A cidade sitiada*, *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Benedito Nunes. Filosofia. Literatura.

Abstract

*The undeniable importance of Clarice Lispector's work has already risen numerous interpretations. In this essay, we follow Benedito Nunes' reading, who thinks the literature of the Brazilian writer crossed by a "mimetic center". The concept of mimesis, distinguished of classical conceptions given by Plato and Aristotle, will be replaced in Nunes' lecture by the drama experienced through language in its attempt to talk about the world and the "I" that describes it. For the sake of clarity, we'll analyze this category of "mimetic center" in three works that we consider paradigmatics: *A cidade sitiada*; *A paixão segundo G.H.* and *A hora da estrela*.*

Keywords: Clarice Lispector. Benedito Nunes. Philosophy. Literature.

“Miúda astúcia a de me fazer parte de uma linguagem que não poderei falar sem me reconhecer como parte de sua tribo.”

(Samuel Beckett, *O inominável*)

“O que é que eu sou? sou um pensamento. tenho em mim o sopro? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? ‘É exatamente isto, você é um eu’, responde-me o mundo terrivelmente.”

(Clarice Lispector, *Um sopro de vida*)

Introdução

Existe uma impaciência recorrente do homem que acaba se contentando com frugalidades na hora de definir a linguagem: ela é convencional, é cultural, é produto da natureza humana ou um entrecruzamento de todos esses elementos. A aporia com que termina o diálogo

Crátilo, de Platão, ilustra esse desconcerto. Quando, porém, acabamos de nos satisfazer com uma ou outra definição surge outra questão: Por que a linguagem? A pergunta pelo sentido da linguagem, questão sobre o sentido da vida e das coisas – articulada por meio de palavras –, nos lança à pergunta sobre o sujeito e sua alma: Por que falo? Por que escrevo? Para quem?

Utilizamos uma linguagem marcadamente denotativa: sempre estamos nomeando algum objeto exterior visto no momento atual ou algum objeto que tornamos presente pela memória, ou algum sentimento ou emoção, como algo que denominamos e mostramos para nós mesmos. O ápice e a violência dessa visão denotativa da linguagem são atingidos, paradoxalmente, quando não conseguimos ensinar, nem para nós nem para os outros, objeto nenhum ao usar uma palavra e, no lugar de desistir dessa noção ostensiva da linguagem – linguagem que mostra ou precisa de seu objeto como âncora de seu significado –, nós a reforçamos, sacrificando-nos ao deus da inefabilidade. Aquela palavra que possui sentido, mas, intrinsecamente, não pode mostrar um “algo” que garanta o seu significado, acaba atingindo um estatuto privilegiado. Trata-se de um íntimo indescritível que é ou deveria ser o reflexo de “algo maior”. Esse Deus que Beckett (2003) chamou *inominável* e o amaldiçoou no famoso monólogo de Lucky, na peça *Esperando Godot*, chamando-o de *grande afásico* – um Deus que ordena através e a partir do silêncio.

Essa relação com o silêncio divino é uma relação com aquilo que excede a linguagem e a razão e, portanto, excede aquilo do que falamos quando dizemos “ser humano”. Postulamos que aquilo que dá sentido a partir de um exterior (seja Deus ou o “grande Logos” que, desde Heráclito, atravessa a cultura ocidental) e que habita em nós como mente, alma e/ou espírito, é tratado e confrontado, na obra de Lispector, como uma relação com a linguagem, nossa única e desolada lanterna nessa névoa. A “linguagem-lanterna” tentará chegar ao núcleo do vivo, entendido este como núcleo ardente da nomeação: a coisa em si, a vida antes da palavra, a companhia procurada por uma voz que não encontra eco.

O século XX, que – para além dos lugares comuns – foi definido como o século do individualismo por excelência, é o mesmo século que

deixa esse indivíduo sem linguagem para expressar o sentido de seu modo de ser.

Todos esses elementos, que poderíamos denominar de uma *cartografia do desamparo*, são encontrados na obra de Lispector: o sujeito que se reconhece como tal a partir da linguagem, mas uma linguagem que, por sua vez, não o reconhece, ainda que lhe dê as severas ferramentas do reconhecimento desse desamparo:

O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou” (PSGH, p. 27)².

Primeiro recurso de prudência: embora a nossa leitura esteja claramente inspirada na chamada *filosofia da linguagem ordinária*, não procuramos na literatura a confirmação estética de teses filosóficas. A estética de Lispector é a procura de uma subjetividade que não se conforme com a linguagem herdada e, nessa busca narrativa, essa linguagem e essa subjetividade sejam reconstruídas. Para tal empreitada, a escrita dessa autora não precisa do carimbo da academia para legitimar sua indubitável grandeza.

Segundo recurso de prudência: não transformar Lispector numa escritora “feminina”, já que isso é, em nosso modo de ver, uma faca de dois gumes: com tal leitura continuaríamos perpetuando a institucionalizada discriminação que coroa os “grandes escritores da literatura universal” e, num apartado, sempre sugestivo e mais do que suspeito na sua pequenez e título, menciona a “literatura feminina”. Também queremos afirmar, embora sem espaço para desenvolver esta afirmação, que a “subjetividade feminina” é uma das subjetivações (no sentido foucaultiano) possíveis, e não a única, nem a mais indigente. Ainda que a maioria dos protagonistas dos textos de

² Seguimos – salvo nos casos de utilização de outros textos – as siglas de citação do livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (NUNES, 1995), conforme segue: *A hora da estrela* (AHE); *A cidade sitiada* (CS); *Laços de família* (LF); *A paixão segundo G.H* (PSGH); *A via crucis do corpo* (VCC).

Lispector sejam mulheres que interagem com homens, em situações “pré-matrimoniais” ou de matrimônios já constituídos, há uma dissimetria essencial entre as partes do que podemos chamar, não sem ironia, de *par romântico*. Se o papel da mulher é o da interrogação desolada (uma espécie de esfinge que, já cansada de esperar, pergunta a si mesma), o papel do homem é o de ter que agir sem roteiro. Assim, os protagonistas masculinos nos textos da autora são, na realidade, os mais indefesos³. Obrigados ao comando e à ação, suspeitam que estão levando a cabo um papel que nem sequer podem questionar. Sem lugar nem ocasião para a melancolia, vêm-se arrastados pela força do estereótipo “homem”⁴.

Os diálogos entre casais exibem algo como o tangencial toque de duas mônadas de indiferença e apatia. Cada parte dessa relação percebe que o outro jamais o entenderá, já que encaminha e gasta sua vida tratando de decifrar a si próprio.

O que pretendemos argumentar é que aquilo que constitui a subjetividade na obra de Lispector é a sensação; mas a sensação que, dado o seu caráter imediato, tomamos como o autêntico em nós – aquilo que não passou pelo sempre suspeito e suspeitável filtro da linguagem –, é, ao mesmo tempo, o que constitui historicamente – num sentido patriarcal da palavra *história* – o “eu” feminino. A sensação é afecção passiva e também se articula pobremente em linguagem. A sensação é inefável, intransmissível, “incomunicável”. Desse modo, a constituição de um “eu feminino”, entendido como um “eu” fundado na sensibilidade, é a constituição de um “eu” que, por natureza, não pode falar de si mesmo. Um eu fundado na sensibilidade é inefável e nos lança para duas opções que serão vividas como dramáticas: o silêncio ou a verbosidade incontrolável.

³ Lembrar, por exemplo, da cena do moço e de Lucrecia Neves num trem de *A cidade sitiada*: “Sorriu rapidamente ao rapaz, o tempo urgia, não havia um minuto a perder. O rapaz sorriu-lhe de volta. Sem poder deixar de perceber, descobriu nessa resposta certa imoralidade artificial e constrangida: por amabilidade ele dava o que o resto de uma mulher cansada parecia pedir. Mas ela pulou por cima disso também – nunca ser agora retida por um obstáculo – pulou por cima, continuava a correr em busca da fruta inteira [...]” (ACS, p. 174-175).

⁴ É só lembrar os diálogos entre Olímpico e Macabea, de *A hora da estrela*, em que as perguntas da protagonista feminina nunca são respondidas à altura do estereótipo do “homem que sabe e domina”.

A seguir, faremos uma afirmação arriscada que tentaremos justificar: a literatura de Lispector ataca, confronta e descreve uma forma de subjetividade ou subjetivação feminina que se funda na passividade da sensação. Aquilo com que nos deparamos na leitura de Lispector é a desolação de um “eu” que, após ser definido como seu corpo e sua alma, e a relação passiva de uma alma com o seu corpo, se lhe exige que fale. A alma aparece, assim, como o eco mudo e apagado de um corpo disciplinado pelos “laços de família”. Desse modo, o corpo feminino, disciplinado como corpo “doméstico” na figura da dona de casa, sofre o desamparo de uma analfabetização sentimental.

O “drama da linguagem”: o problema do ser e do dizer

Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa – liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana [...] podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: o problema do ser e do dizer (NUNES, 1995, p. 57).

Benedito Nunes, em seu livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, afirma que na fragmentação de episódios dos romances de Lispector há um “centro mimético”. Para entender essa afirmação de Nunes, devemos, porém, lembrar da leitura que ele faz do conceito de *mimese*. Não se trata da *mimese* clássica de Platão e Aristóteles que Nunes apresenta, de modo didático, na sua *Introdução à filosofia da arte*; não se trata de idealização platônica reunindo elementos que não existem no modelo reproduzido, nem da *mimese* aristotélica das coisas como deveriam ser segundo a sua natureza (NUNES, 1989, p. 37-45). O chamado *centro mimético*, que atravessa – não sem mutações – toda a obra de Lispector é o da consciência individual como corrente de estados de vivências. Assim, haveria uma constante digressão e um constante desespero interior que refletiria o fluxo de mutações externas e também a fragilidade do que parece seguro: a vida doméstica

– sempre derrapando⁵ – acompanhada de uma “angústia de liberdade” (NUNES, 1995, p. 20). Os deslocamentos desse centro mimético se manifestam, para Nunes, tanto na passagem da narrativa em terceira pessoa dos primeiros romances da autora – o comentador cita como exemplos *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961) – para a escrita na primeira pessoa de *A paixão segundo G.H.* (1964), quanto pelo aparecimento mais frequente de diálogos entre os personagens, falas que criariam um elo intersubjetivo que os ajudaria a sair do “isolamento da consciência solitária e perplexa” (NUNES, 1995, p. 15).

Nossa leitura quer usufruir essa noção de centro mimético que Benedito Nunes estabelece com inteligência e clareza. Ainda assim, tomaremos distância de algumas afirmações que essa categoria acarreta. Essas distâncias, que desejamos pensar antes como aportes que como mera diferenciação, concretizam-se nas seguintes chaves com que leremos aqui a obra de Lispector: 1) a mimese entendida como afecção interior do mundo exterior é vivida como *pathos*, mais próxima de nosso uso da palavra *patologia*, isto é, é vivenciada como uma dor que, quanto mais íntima, mais incomunicável é; 2) essa incomunicabilidade do íntimo levará a que os diálogos entre os personagens criados por Lispector sejam a confirmação antes do que a superação da infinita solidão em que se encontram. As personagens de Lispector sabem demais para se conformarem com o cotidiano e, ao mesmo tempo, sabem muito pouco para expressarem e superarem os limites desse cotidiano que as angustia.

Dito isso, podemos afirmar que nossa leitura não é pessimista: pensamos que *A paixão segundo G.H.* é um texto que resgata a protagonista de qualquer espécie de ceticismo niilista. E é por isso que a obra está escrita na primeira pessoa, pois o escape da “linguagem sitiada” pelos lugares comuns só pode ser realizado por meio de um ritual individual (a já famosa ingestão da barata). É um ritual que não faz nenhum sentido para uma consciência que articula seus pensamentos com essa linguagem comum. Só se sai do sentido pelo ato individual do sem

⁵ Lembrar do conto “Amor”, de *Laços de família*, no qual a protagonista perde toda a compostura e composição de seu ambiente familiar ao ver um cego mascarando chiclete (LF, p. 19-29).

sentido. É claro que esse ato não apaga as demarcações entre um e outro; de fato, consegue algo mais importante: torna o sentido das coisas algo habitável, uma morada que já não é vivenciada como uma fatalidade, mas como um lar escolhido e, portanto, às vezes até acolhedor. Como o sentido das coisas é experimentado por intermédio da linguagem, utilizaremos – tanto por questões de economia argumentativa quanto por achar essas obras paradigmáticas para sustentar nossa interpretação – três romances de diferentes épocas da autora. Argumentaremos que a relação dos protagonistas desses romances com a linguagem se apresenta de modo diferente: trabalharemos sobre os já mencionados *A cidade sitiada* (1949) e *A paixão segundo G.H.* (1964) e, para finalizar nosso ensaio, analisaremos o difícil romance *A hora da estrela* (1977).

Primeiro movimento para a linguagem: o choque contra a clareza das coisas

O romance *A cidade sitiada* conta a vida de Lucrecia Neves, uma moça que vive numa cidade do interior brasileiro, do Brasil “profundo”, do Brasil rural. A vida espiritual da protagonista consiste em ter pensamentos que são somente reflexos desse mundo rural. Ela, assim como sua mãe, é calada e dura, “[...] como sucedia a pessoas nunca tinham precisado pensar” (CS, p. 19). Os conteúdos dessa consciência são, como assinala Benedito Nunes, imagens do que a rodeia: “Tudo era real mas como visto através de um espelho. Por um momento a moça procurava um modo de ser e não sabia; excessivamente tranquila, intocável” (CS, p. 42). Esse “procurar um modo de ser” é aquele de quem sabe que está apenas refletindo o mundo exterior e que precisa afirmá-lo se não quiser se sentir um mero espectador: “E ela procurando ao menos imitar o que via: as coisas estavam como ali! E ali! Mas era preciso repeti-las” (CS, p. 47). O lado cruel dessa procura é que era realizada como um esforço sem compensação: “Ah, sim, Lucrecia Neves via tudo. Embora nada desse de si – senão a mesma clareza incompreensível. O segredo das coisas estava em que, manifestando-se, se manifestavam iguais a elas mesmas” (CS, p. 69). Isso dá o caráter sitiado da cidade, “cidade” que ilustra a categoria de Nunes de “centro

mimético” como relação especular mediada dramaticamente pela linguagem, entre um interior e um exterior que se confundem: “O difícil é que a aparência era a realidade” (CS, p. 70).

Encontramo-nos diante da luta do mundo exterior “sitiando” o espírito, luta que Lucrecia Neves tenta ganhar sendo mais uma coisa exterior: “Também Lucrecia Neves se esforçava para se exteriorizar [...]” (CS, p. 87). A estratégia e o alvo dessa luta era ser um puro exterior, mais uma coisa no mundo: “Tudo isso constituía o sistema de defesa da cidade. As coisas pareciam só desejar: aparecer – e nada mais. ‘Eu vejo’ – era apenas o que se podia dizer” (CS, p. 97). “Ver as coisas é que eram as coisas” (CS, p. 99).

Tudo se passa como um confronto com um mundo alheio, com a intenção de torná-lo próprio e, nesse confronto, torna-se ela mesma, Lucrecia, um objeto desse mundo: “Pois tudo o que fora criado fora ao mesmo tempo desencadeado. Então Lucrecia, ela própria independente, enxergou-as. Tão anonimamente que o jogo poderia ser permutado sem prejuízo, e ser ela a coisa vista pelos objetos” (CS, p. 102).

Mas se a ferramenta é a linguagem, uma linguagem que possa ser mais um objeto (de caráter universal e necessário), é uma linguagem de lugares comuns. Tornar uma coisa, e a descrição dela, um lugar-comum esvazia o “dizer”: “Porque depois aprendeu a dizer: gostei muito, o teatro estava bom, me diverti tanto [...]. Estava muito bem dançado [...]’, aprendeu ela a dizer, mexendo as sobancelhas, e livrou-se para sempre de tantas realidades intransponíveis. ‘Esta é a praça mais bonita que já vi’ [dizia], e depois podia atravessar com segurança a praça mais bonita que já vira” (CS, p. 124).

O ponto nevrálgico ou, dito mais severamente, o ápice do fracasso das personagens de Clarice Lispector se dá, precisamente, na aparente corrida pela coincidência entre um sentimento e sua expressão linguística, pela procura de uma expressividade sincera ou na tentativa de que o sentimento seja traduzido numa linguagem autêntica: “Aquela estrela, disse ela com lágrimas nos olhos numa sinceridade que, em busca de expressão, a fazia mentir” (CS, p. 148).

Sensação, sentimento e silêncio parecem se coroar um ao outro, mas trata-se antes de uma “coroa de espinhos” do que a dourada exibição

de um triunfo: “Porque bastava ser obrigada a exprimir-se, e a obstinada emudecia, e quase deveria criar um sentimento a dizer” (CS, p. 184). “Contar sua ‘história’ era ainda mais difícil do que vivê-la” (CS, p. 188).

O fim de *A cidade sitiada* é extremamente conclusivo, drástico e dramático, tanto que pensamos que esse livro exibe e exige a necessidade dos livros que Lispector escreverá na década de 60. Essas obras terão, como centro da “história”, a procura de uma metamorfose ou transformação:

Uma pessoa era olímpica e vazia. Sentada de pernas abertas, as mãos se cruzando sobre a barriga. Oh, ela vivera de uma história muito maior do que a sua. Como se limitar à própria história se lá estava a torre da usina? Essa verdade feita de poder olhar. Nunca tinha pensado mesmo; pensar seria apenas inventar. O milho crescendo no campo fora o seu maior pensamento. E o cavalo era a beleza do homem. Assim eram as coisas. Sua paz fora a beleza de um cavalo. Seria esta a história de uma vida vazia? (CS, p. 189).

Esse fim de vida vazia é o que leva quase diretamente, em nosso entender, à escrita de *A paixão segundo G.H.*:

estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. [...] Não confio no que me aconteceu. A isso prefiro chamar desorganização, pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (PSGH, p. 9).

Essa obra, talvez a mais famosa da escritora, trata do desamparo de construir um novo “eu” com as ferramentas do antigo (*vide* nossa epígrafe de Beckett). Só pela sentimentalidade feminina se atinge a crise do “eu feminino”, entendido como “eu doméstico” e domesticado. O “eu” confinado ao espaço dos previsíveis quartos de um apartamento na cobertura. Perder a tranquilidade e o apático conforto do próprio lar será a verdadeira paixão e a *via crucis*. A segurança irônica de uma vida burguesa, que só precisa de siglas na valise para confirmar-se a si

mesma, é invadida pelo núcleo eterno e nojento do vivo: a barata no quarto da empregada.

Segundo movimento para a linguagem: a consciência serena da brutalidade das coisas

“A verdade não tem testemunha? Ser é não saber?”
(PSGH, p. 92)

No livro *A paixão segundo G.H.*, o “eu” já possui uma linguagem, embora ela seja percebida como “jogo de aparências”. E esse jogo de aparências já não se desenvolve dentro do esquema matrimonial. A protagonista G.H. é apresentada como uma mulher burguesa em certo estado de emergência, à procura de uma mudança radical de si mesma, mas o que dá o caráter radical a essa mudança interior é que essa procura deve desprezar *a priori* qualquer encanto narcisista. O livro trata de uma desconstrução e uma posterior construção de um “eu”, que não sejam entendidas como partes de uma epopeia, de uma épica privada:

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? (PSGH, p. 13).

Essa mudança precisará de um “descenso ao horror”, em que o “horror” possui algo de instrumental: somente o estado de choque leva a prescindir – por inúteis – das defesas da linguagem da consciência:

O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas. [...] Ou estarei apenas adiando o começar a falar? Porque não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É

preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. [...] Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. [...] E porque não tenho uma palavra a dizer" (PSGH, p. 13).

Há uma diferença fundamental entre a protagonista de *A cidade sitiada*, Lucrecia Neves, e G.H.: a primeira não possui vocabulário para além do desejado aprendizado dos lugares comuns que confirmam fatalmente seu lugar no jogo; a protagonista de *A paixão...* procura uma linguagem que seja como um não dizer nada, uma relação íntima e direta com a vida que evidencie que toda linguagem é máscara e aparência de ordem. Mesmo assim, a certeza de que não se pode escapar da ordem a leva a empreender uma viagem interna: percurso pelo interior do apartamento que não será nem mais nem menos que um extraordinário e não tão inesperado percurso pelo próprio interior.

Ainda com essa diferença em relação ao romance antes analisado, novamente nos encontramos diante de um "espaço sitiado", pois o "espaço próprio" já está ocupado pelo "outro": "Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império" (PSGH, p. 22). Confrontar-se com a ordem alheia é o confronto com outro império, com suas leis e regras próprias. Tal confronto traz um conhecimento estranho e íntimo, ao mesmo tempo. Essa convivência da estranheza com a intimidade exige valor: "[...] viver não é coragem, saber que se vive é coragem [...]" (PSGH, p. 22). E, como que explicando e justificando o drama de Lucrecia Neves no *A cidade sitiada*, G.H. reflexiona: "Cumpro cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? E ficar livre para buscar a minha tragédia" (PSGH, p. 23). A "história de uma vida vazia" do anterior romance parece ser o necessário compromisso com um destino menor, uma espécie de prolegômeno para o destino maior, que é o de identificar e assumir a própria tragédia.

O percurso pelo espaço – ao mesmo tempo selvagem e doméstico – outorgará um conhecimento aterrador enquanto é um conhecimento do íntimo, mas através do olho do outro, que estabeleceu uma ordem diversa, a do outro quarto:

O quarto divergia tanto do resto do apartamento, que, para entrar nele, era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, do meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim (PSGH, p. 41).

O terrível centro da “paixão de G.H.” não é tanto o deparar-se com uma barata e comê-la quanto o ser consciente do ato, de dar ao ato um sentido, o sentido moralizante da verdade: “Meus primeiros contatos com as verdades sempre me difamaram” (PSGH, p. 59). A verdade precisa ser um segredo, para não se tornar mais um lugar-comum, um clichê ou uma paráfrase de um si mesmo inventado com negligente ironia:

A verdade não tem testemunha? Ser é não saber? Se a pessoa não olha e não vê, mesmo assim a verdade existe? A verdade que não se transmite nem para quem vê. Este é o segredo de se ser uma pessoa? (PSGH, p. 92).

Na obra *A paixão segundo G. H.*, mata-se a barata e come-se sua massa branquicenta. É um duplo ritual de reapropriação do espaço e de ruptura consigo mesmo. A pessoa que conquistou seu espaço é absolutamente diferente. A pessoa ou sujeito anterior não teria comido nunca o conteúdo da barriga da barata, mas também não teria conquistado nunca seu próprio espaço. A paixão é a de quem tem que morrer e ressuscitar sendo outro. Tocar o “it” de Água viva, isso só é possível depois de enfrentar o caos de onde saiu a ordem do “eu feminino”. A construção de outra mulher, com pensamentos, e não somente sensações, deve passar pelo ritual do silêncio, da dor e da crueldade.

Quando dissemos que *A hora da estrela* é um texto difícil, referíamos-nos à sua estranha crueldade – um texto cruel de alguém que, como Lispector, sempre tratou das personagens desamparadas, senão com carinho, pelo menos com aguda compreensão da confusão que as atravessava. Macabea, a protagonista dessa obra, não somente não pensa, mas também não sabe muito bem o que sentir. Se ela é mimese do que a rodeia, é mimese do desprezo e do abuso dos outros. Nesse caso, o centro mimético parece tornar-se uma espécie de “buraco negro” em

que as coisas e a vida só se perdem. O livro parece confirmar que, se a linguagem pode ser uma gaiola, não possuir uma linguagem para tentar, pelo menos, torná-la própria é o exato oposto da liberdade.

Movimento final do drama da linguagem: *A hora da estrela*

Nesse sentido, esse romance pode ser entendido não como um texto autobiográfico, mas como um retorno circular ao problema da falta de linguagem e da linguagem da falta, entendida esta falta como carência das ferramentas da expressão de um “si mesmo” que precisa ter a forma de uma construção. Podemos lembrar também de alguns dos títulos alternativos do livro: *Ela que se arranje*, ou *O direito ao grito quanto ao futuro*, ou *Ela não sabe gritar*, ou *Uma sensação de perda*, ou *Eu não posso fazer nada*, ou *Saída discreta pela porta dos fundos*. Talvez este último título tenha, sim, algo de autobiográfico, uma vez que autora, quando era chamada de *escritora* pelo entrevistador, dizia que era uma “dona de casa que escrevia”, tentando, desse modo, tirar toda solenidade do ato de escrever⁶.

Suzana Amaral, que foi quem dirigiu o filme sobre essa obra, diz, numa entrevista, que o livro é um “vômito” de Clarice Lispector. Amaral diz isso não no sentido de crítica literária, senão pela força e aparência de desabafo da escrita. Assim, cabe perguntar: exatamente o que Clarice Lispector precisava vomitar? Ela não era nenhuma escritora de finais felizes que precisasse sair desesperadamente de um estereótipo. Até podemos dizer que ser mal-entendida, como realmente o foi por muitos e por décadas, é a verdadeira mostra de sucesso da sua obra, entendendo por sucesso não as reedições e o não sempre concomitante retorno financeiro, senão tocar o núcleo da própria vida: o sem sentido.

Um livro que fala sobre alguém sem palavras, um silêncio ou uma fotografia muda, o que são senão a radiografia de um despejo? Se

⁶ Ver a entrevista concedida à TV Cultura em 1977. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=djj_gdxUrPI>. Acesso em: 10 out. 2013.

o livro é também uma pergunta, sentimos que é um perguntar sobre onde fica a “porta dos fundos”. O que, na verdade, é um despir-se de vez da pergunta pelo sentido e da realidade que nos dá e exige a linguagem. Nesse caso, um vômito é muito melhor que um grito. O grito ainda faz sentido: expressa medo, pedido de auxílio ou uma dor terrível. Podemos “ler” um grito, ele é uma exteriorização que, articulada ou não, ainda garante a existência de uma interioridade que, mesmo perdendo o autodomínio, está aí para garantir a verdade dos pensamentos. Um vômito é a autoafirmação e a defesa de um corpo que não quer ser colonizado⁷.

Encontramo-nos diante de um livro que é considerado o mais simples da autora: “por fim um livro que conta uma história!”, aclamaram críticos e leitores que sabiam que deviam elogiar a obra de Clarice Lispector, embora não sabiam por quê.

Macabea não sabe datilografar, mas trabalha como datilógrafa porque aceita ganhar menos que o salário mínimo. Quando perguntam para ela se é feliz, ela responde com outra pergunta: “Para que serve ser feliz?” Macabea é terrível, sua falta de qualidades, sua falta de sensações e de pensamentos, a torna imortal. Seguramente não percebe que morre quando é atropelada, assim como não percebeu que estava viva quando vivia. Macabea é o lado escuro da vida pura. Ela é a barata admirada e invejada até a assimilação por ingestão de *A paixão segundo G.H.*: “[...] a história me desespera por ser simples demais” (AHE, p. 19).

A vida simples, a vida em carne viva, é a vida que renuncia ao direito de gritar quanto ao futuro. A indesejável eternidade da barata. Então: “[...] a vida era essa falta de vergonha?” (VCC, p. 56).

⁷ Vômito como defesa de um “eu” que ainda não achou o seu “outro” para se constituir, como é abordado por Julia Kristeva. Um “eu” que deve desistir de seu lugar para ser o “eu” do deslocamento: “Nojo de comida, de uma sujeira, de um detrito, de um lixo. Espasmos e vômitos que me protegem. Repulsão, ânsia que me separa e me desvia da impureza, da cloaca, do imundo. Ignomínia do acomodaticio, da cumplicidade, da traição. Sobressalto fascinado que para ali me conduz e dali me separa. Talvez o nojo pela comida é a forma mais elementar e mais arcaica da abjeção. Quando a nata, essa pele de superfície leitosa [...] tão desprezível como o resto cortado das unhas, apresenta-se frente aos olhos, ou toca os lábios, então um espasmo da glote e ainda mais embaixo, do estômago, do ventre, de todas as vísceras, crispa o corpo, invoca as lágrimas e a bile [...]. Com a vertigem que nubla o olhar, a náusea me reprega contra essa nata e me separa da mãe, do pai que a apresentam para mim. Deste elemento, sinal de seu desejo, “eu” nada quero, “eu” nada quero saber, “eu” não a assimilo, “eu” a expulso” (KRISTEVA, 1980, p. 9).

Lembramos, já finalizando, do livro *A clave do poético*, no qual Nunes fala do “romance” como forma literária, entendendo essa forma como uma “epopeia do mundo moderno”, em que o indivíduo conflita com a ordem legal e civil do Estado burguês (NUNES, 2009, p. 204). Podemos aplicar essa definição a *A hora da estrela*. Nessa “epopeia”, que entendemos como a narrativa de uma mimese que nunca chega a ser um reflexo que constitui o “eu”, e na metáfora política que constitui o título *A cidade sitiada*, podemos pensar as palavras se arrastando como tanques pelas ruas de um “espaço-cidade” que, ao mesmo tempo em que o nosso, sente-se estranho. A ameaça com que se lê e se vive a obra de Lispector é a de uma linguagem que dá consciência de nós mesmos, de nossos limites, e que convive com o desejo de ultrapassá-los, ciente de que a fuga está fadada ao fracasso ou à violência do desterro. E, ao mesmo tempo, vive-se a obra como uma espécie de terapia, já que a linguagem transpõe esse fracasso na promessa que todo ato de escrever acarreta: a promessa e o destino de que outro texto será necessário.

O exercício literário de Clarice Lispector é o de devolver para a escuridão a maçã que nunca deixaremos de comer. Esta práxis pode ser entendida como um permanente “estado de exceção de si mesmo”, no qual exílio e retorno coincidem.

Referências

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Ana M. Moix. Buenos Aires: Editorial Sol 90, 2003.

BECKETT, S. **O inominável**. Tradução de Ana Helena Souza. Prefácio de João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.

KRISTEVA, J. **Los poderes de la perversión**. Traducción de Nicolás Rosa e Viviane Ackerman. México, D.F.: Siglo XXI, 1980.

LISPECTOR, C. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, C. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.

NUNES, B. **A clave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, B. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

Recebido: 04/07/2013

Received: 07/04/2013

Aprovado: 02/08/2013

Approved: 08/02/2013